ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

А. Н. КУБЕ

ФРАНЦУЗСКИЕ РАСПИСНЫЕ ЭМАЛИ XV—XVI ВЕКОВ

«ИСКУССТВО»

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

А. Н. КУБЕ

ФРАНЦУЗСКИЕ РАСПИСНЫЕ ЭМАЛИ XV—XVI ВЕКОВ

«ИСКУССТВО»
ЛЕНИНГРАД — МОСКВА
1937

Печатается по распоряжению Государственного Эрмитажа

Директор *академик И. Орбели*

КНИГА ИМЕЕТ:

Печатн. листов	Выпуск	В перепл. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№ списка и порядковый	1952 г.
5	5				13	М	214/91	

Зак. 828

ВВЕДЕНИЕ

Расписные эмали[1] являются самой замечательной и характерной отраслью художественной промышленности Франции XVI века. Производство это, пользовавшееся европейской славой, возникло в городе Лиможе во второй половине XV века, достигло блестящего расцвета в середине следующего столетия и продолжало затем существовать почти до конца XVIII века.

Город Лимож, расположенный в центральной части Франции, занимает в истории западноевропейской художественной промышленности совершенно исключительное место. В течение шести веков, почти без перерыва, Лимож стоял во главе эмальерного производства всей западной Европы.

В XII и XIII вв. Лимож являлся крупнейшим центром производства так называемых выемчатых эмалей. Хотя одновременно эмали той же техники изготовлялись в Германии и Лотарингии, но только

[1] Первое, более краткое издание настоящего очерка, под названием «Лиможские эмали», вышло в свет в 1927 г. в издательстве Комитета Популяризации Художественных Изданий.

в Лиможе производство это приняло массовый характер. В течение двух веков Лимож снабжал страны западной Европы бесчисленным количеством украшенных выемчатой эмалью ларцев, крестов, посохов и разными другими предметами, главным образом, церковного, но также, в ограниченном количестве, и светского обихода.

К концу XIII века, интенсивность этого богатого и мощного производства, являющегося, как бы, лейтмотивом романской художественной промышленности, начала падать. В XIV веке на Лимож обрушился ряд общественных и политических бедствий. В 1348 г. в Лиможе вспыхивает эпидемия чумы. В то же время все ближе и ближе надвигаются ужасы Столетней войны. В 1361 г. англичане завладевают Лиможем. Через семнадцать лет город сбрасывает иноземное иго и вновь соединяется с Францией. В 1379 г. англичане снова, временно, завладевают Лиможем грабят и разоряют город до тла. Несмотря на столь неблагоприятные условия, изготовление выемчатых эмалей в Лиможе все же продолжалось, хотя и не столь интенсивно, в течение всего XIV века. С началом следующего века наступают для Лиможа более благоприятные времена. Лиможская коммуна получает почти полную автономию, мало-по-малу восстанавливается порядок, и со второй половины XV века Лимож является перед нами в новом блеске, как центр производства расписных эмалей.

Итак, вследствие экономических и политических потрясений, вызванных Столетней войной, производство эмалей в Лиможе к концу XIV века замерло, хотя быть может и не совсем прекратилось, а затем, в середине XV века, вновь возродилось, но уже на совсем новой технической базе. Быстрый и блестящий расцвет новых расписных эмалей, пришедших на смену старым выемчатым, лишний раз доказывает решающее значение техники. Лиможские мастера смогли удовлетворить новым потребностям, новым художественным запросам только благодаря применению новых технических приемов.

Между техникой, и не только техникой, но и самым художественным замыслом выемчатых и расписных эмалей нет ничего общего, хотя материалы, медь и эмаль, остаются те же. Выемчатые эмали XII, XIII и XIV вв. изготовлялись из толстых медных пластинок, на которых мастера, при помощи инструмента вроде долота, выдалбливали небольшие выемки (откуда и название «выемчатые» эмали), заполнявшиеся затем эмалью. Расписные, напротив, изготовлялись из тонких пластинок или листов меди и сплошь расписывались эмалью (откуда и термин «расписные» эмали). Не останавливаясь на первых, т. е. выемчатых, постараемся дать общее представление о технике расписных эмалей, которым посвящен настоящий очерк.

Лицевая поверхность пластинки покрывалась белой эмалью, а обратная сторона—густым слоем так назы-

ваемой контр-эмали зеленовато-серого или бурого цвета, назначением которой было предохранить пластинку во время обжига от деформации и помутнения. На белой поверхности лицевой стороны мастер черной краской чертил рисунок и подвергал затем пластинку первому обжигу. Получившуюся таким образом картинку, имевшую вид как бы гравюры на дереве, мастер осторожно раскрашивал разноцветными прозрачными эмалями, через которые просвечивали черные линии рисунка. Лица, руки, вообще обнаженные части тела, а также в некоторых случаях и другие детали, писались непрозрачной эмалью. В виду того, что различные краски требовали различной силы обжига, каждую пластинку приходилось обжигать от десяти до пятнадцати раз. Следует отметить, что расписные эмали, по сравнению с выемчатыми, значительно более хрупки, ибо, во-первых, исполнены, как сказано, на тонких пластинках и, во-вторых, и это главное, покрывающий их тончайший слой эмали очень плохо прилипает к меди. Для увеличения эффекта в первый период производства пластинки украшались еще рельефно наложенными крупными каплями разноцветной эмали с подложенными кусочками золотой или серебряной фольги. Таким образом получались блестящие с некоторой игрой света точки или кружочки, напоминавшие отчасти драгоценные камни, так называемые кабошоны. Иногда, для большей иллюзии, вокруг этих блестящих точек

выводились золотом маленькие пламенеющие лучи, представлявшие как бы сияние камня. Кабошоны помещались всюду, где только можно, и даже там, где им было совсем не место: на каймах одежды, башмаках, оружии воинов, сбруях лошадей, архитектурных частях и даже на деревьях и травах, где они должны были изображать плоды и цветы. Ранние лиможские мастера буквально осыпали свои работы этими наивными имитациями драгоценных камней, появление которых, как нам кажется, может быть объяснено влиянием золотых и серебряных дел мастеров, к цеху которых, как мы дальше увидим, принадлежали эмальеры. В дальнейшем, фольгой стали подкладывать и отдельные части одежды. В последнюю очередь мастер накладывал золото. Золотом покрывались волосы, оттенялись складки одежд, выводились надписи и узоры на тканях; тонкими золотыми линиями обводились профили архитектурных частей, а ярко-синий небесный свод покрывался золотыми звездочками или типичными для лиможских эмальеров, расположенными правильными рядами, курчавыми облачками.

В художественном замысле расписных эмалей сама медь не принимает, как мы видим, никакого участия и имеет для эмальера не большее значение, чем холст или дерево для живописца, в то время как в выемчатых эмалях XII — XIV вв. позолоченная поверхность меди является одним из главных момен-

тов художественного восприятия. Неискушенный глаз случайного музейного посетителя при рассматривании расписных эмалей часто даже не догадывается, что перед ним медные изделия; настолько тщательно скрыта сама основа вещи.

Здесь, кстати, затронуть один очень интересный вопрос. Откуда лиможские мастера брали необходимую им медь, которая, принимая во внимание массовость производства, требовалась в огромном количестве? В виду того, что ближайшие к Лиможу рудники по добыванию меди находились за пределами Франции, в северной Испании, следует предположить, что все лиможские изделия, как с выемчатой, так и расписной эмалью, сделаны из импортной испанской меди.

Технические затруднения при работе с эмалевыми красками способствовали очевидно тому, что лиможские мастера мало придавали значения личному художественному творчеству. Только в конце XV и в самом начале XVI вв. — так называемая старая школа — эмальеры проявляли некоторую художественную самостоятельность, а затем очень быстро стали удовлетворяться копированием распространявшихся в то время по всей Западной Европе в огромном количестве гравированных листов. Многие выдающиеся мастера гравировального искусства Германии, Италии и Франции копировались в Лиможе. Эмальеры воспроизводили или целиком всю композицию или отдель-

ные почему-либо особенно понравившиеся им куски, разумеется, как в первом, так и во втором случае, с некоторыми изменениями, применительно к форме изготовляемого предмета. Что касается цеховой организации лиможских эмальеров, то сведения наши на этот счет весьма ограничены. До середины XVI века эмальеры принадлежали к корпорации золотых и серебряных дел мастеров, что объясняется их зависимостью от последних. Пластинки, предназначавшиеся для украшения складней, эмальеры приготовляли сами, но предметы, требовавшие выбивной работы, как, например, кубки, чаши, кувшины и т. п. имели право изготовлять только золотых и серебряных дел мастера, и с этой точки зрения было очевидно выгоднее и практичнее принадлежать к одной и той же цеховой организации. Только в 1566 г., в момент высшего расцвета производства, эмальеры объединились в отдельную корпорацию. Отметим, кстати, что самый термин—эмальер (esmalheur, esmailheur) становится общеупотребительным только с середины XVI века. До тех пор, эмальерное искусство считалось отраслью золотых дел мастерства.

В течение всего XVI века Лимож осуществлял, в полном смысле этого слова, монополию производства расписных эмалей и снабжал своими изделиями не только Францию, но и соседние страны, восстановив, таким образом, старую традицию, прерванную Столетней войной. Нам известны крупные заказы,

поступавшие в Лимож в XVI веке из Германии, а о распространении лиможских расписных эмалей в Испании свидетельствует тот факт, что в XIX веке, когда они стали предметом страстного коллекционирования, огромное количество эмалей было найдено в Испании. Что касается распространения лиможских эмалей в западной Европе, то следует иметь в виду следующее обстоятельство. Город Лимож, находящийся в центре Франции, лежал на пересечении двух важных торговых путей: из Сента в Лион и дальше по Роне к Средиземному морю, и из Бордо в Бурж и дальше на север. Безусловно это обстоятельство способствовало широкому распространению лиможских эмалей не только в самой Франции, но также и за ее пределами.

СТАРАЯ ШКОЛА

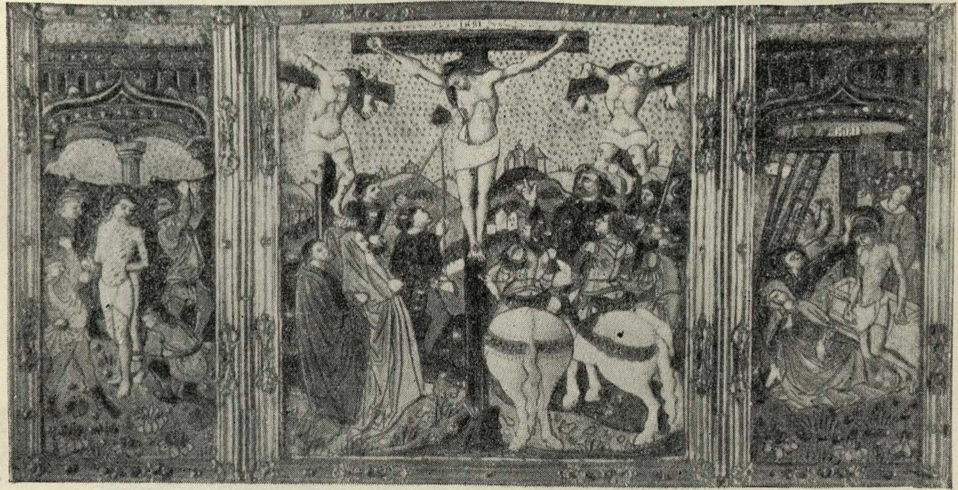
В истории лиможских расписных эмалей мы можем различать две школы: старую, охватывающую конец XV века и первую четверть следующего, и новую, расцвет которой совпадает с серединой XVI века.

Творчество старой школы, возникшей еще на почве средневековых традиций и пропитанной церковным мировоззрением, соединяет в себе готические пережитки с ренессансными мотивами. Творчество новой школы является полным торжеством нового художественного мировоззрения, пришедшего на смену средневековому.

Творения мастеров старой школы состоят исключительно из предметов религиозного культа, причем особой специальностью лиможских эмальеров является изготовление трехстворчатых образов-складней. Каждый такой складень состоит из трех, покрытых расписной эмалью, медных пластинок: одной большой, почти квадратной, по середине, и двух длинных и узких по сторонам, на боковых створках. Пластинки положены на дерево и обрамлены узкими профили-

рованными металлическими рамками, украшенными припаянными маленькими листиками. Складни эти особенно ценились и получили широкое распространение в виду их портативности, т. е. удобства пользования ими во время походов и путешествий и вообще во всех тех случаях, когда приходилось совершать службу вне церкви. Кроме этих типичных для старой школы трехстворчатых складней, сохранилось значительное количество отдельных четырехугольных, иногда с закругленным верхом, пластинок. По всей вероятности, бо́льшая часть этих пластинок первоначально также принадлежала к складням, впоследствии разобранным. Единственным до сих пор известным сосудом, вышедшим из старой школы, является хранящаяся в Эрмитаже маленькая шестигранная кропильница с откидной на шарнире крышкой, украшенная двенадцатью маленькими пластинками, расположенными в два ряда. Любопытно отметить, что и техника исполнения этого уникального памятника совсем особая. Это единственный пример среди всех лиможских эмалей, когда рисунок прочерчен иглой по металлу.

Мастера старой школы, по существу, еще не живописцы. Исполнив, как мы знаем, сперва рисунок, они его потом раскрашивали, располагая краски одну рядом с другой, без всякой попытки слить их в одну красочную гамму или создать какой-нибудь общий красочный тон. Эмали старых мастеров напо-



1. Триптих — «Бичевание», «Распятие» и «Положение во гроб». Конец XV в.



2. **Центральная створка триптиха—«Распятие». Конец XV в.**

минают в некотором отношении миниатюры, украшавшие в таком изобилии современные им рукописи.

При первом, даже самом поверхностном знакомстве с ранними расписными эмалями бросается в глаза ограниченность сюжетов. Мастера писали, разумеется, только на религиозные сюжеты, но даже в этой области они были еще ограничены, пользуясь исключительно евангельскими темами. Мода на ветхозаветные сцены, дающие гораздо больший простор творческой фантазии художника, появляется в лиможских мастерских только в начале тридцатых годов XVI века.

Если мы не удовлетворимся общими беглыми наблюдениями, а захотим расположить работы старой школы в известной исторической последовательности и зададим себе вопрос о мастерах и мастерских, мы натолкнемся на значительные затруднения. Дело в том, что идея художественной собственности была чужда мастерам старой школы, и они не имели похвального обычая подписывать свои работы. Из всех дошедших до нас эмалей первого периода только одна пластинка в музее Клюни, в Париже, снабжена полной подписью мастера Нардона Пенико, а на другой была обнаружена загадочная и вызвавшая горячие споры надпись Monvaerni. Вследствие этого до недавнего прошлого все эти эмали предположительно приписывались Нардону Пенико, имя которого стало, как бы, собирательным для ранних лиможских эмалей. В 1921 г. появилось капитальное исследо-

вание французского ученого Маркэ де Васселo, сделавшего смелую, основанную на долголетнем изучении материала, попытку классифицировать эмали старой школы. В первую очередь Маркэ, пользуясь клюнийской пластинкой, восстановил творение Нардона Пенико, затем выделил группу эмалей Монверни, а остальные эмали, приблизительно две трети всех известных, разбил с большим искусством, по стилистическим признакам, на отдельные группы и дал им, т. е. этим искусственно созданным комплексам или предполагаемым мастерским вымышленные наименования. Таким образом у него получилось пять мастерских, среди которых и складни эрмитажного собрания нашли свое место. Не углубляясь в изучение этих мастерских, что потребовало бы слишком детального ознакомления с материалом, постараемся дать лишь общее представление о старой школе.

В старой школе мы можем различать как бы два течения: одно более раннее, назовем его архаическим, а другое, более позднее, скажем, итальянизирующее. Первое течение является как бы торжеством реализма, когда мастера стремятся к реалистической передаче сюжетов. Самые ранние произведения выделяются среди прочих лиможских эмалей каким-то совершенно особым, несколько даже вульгарным реализмом. Жесты и движения лишены изящества и благородства, а краски в унисон с общей напряженностью всей композиции, тоже резкие



3. Боковая створка триптиха — «Несение креста». Конец XV в.



4. Центральная створка триптиха — «Поклонение волхвов». Начало XVI в.

и беспокойные. Несмотря на эти скорее отталкивающие черты, эмали ранних мастерских ценятся в настоящее время более других, как работы, несущие на себе печать некоторого индивидуального творчества и свидетельствующие о мастерах с ярким художественным темпераментом. Все творчество первых мастерских еще пропитано готическими традициями, вся архитектурная декорация выдержана в стиле поздней готики и нет еще никаких ренессансных мотивов.

Это более раннее течение представлено в собрании Эрмитажа двумя великолепными триптихами. На одном изображено «Распятие» между «Бичеванием» и «Положением во гроб» (*табл. 1*), на другом — «Распятие» (*табл. 2*) между «Несением креста» (*табл. 3*) и «Оплакиванием». Наиболее ярким образцом ранних работ является первый триптих, где сцены на боковых створках исполнены еще под готическими навесами. На обоих триптихах, в сценах «Распятия», особенно характерны фигуры извивающихся в предсмертных судорогах разбойников, вообще каким-то чудом держащихся на крестах. Утрированная реалистическая передача физических страданий доходит здесь почти до грани комизма. С точки зрения художественной эволюции лиможских мастеров, любопытно сравнить в тех же сценах фигуры падающих в обморок мадонн. На первом триптихе мадонна, продолжая смотреть на Христа, как-то неестественно, не сгибая корпуса, откидывается

назад в объятия Иоанна. На втором триптихе заметен уже некоторый уклон в сторону более тонкой психологизации. Мадонна отворачивается, будучи как бы не в силах перенести зрелища распятия, склоняет голову к плечу и, собираясь упасть в обморок, принимает изысканную, несколько даже манерную позу. В сцене «Несения креста» (*табл. 3*) привлекает внимание фигура палача, открывающего шествие и оборачивающегося назад, чтобы дать Христу пинок ногой. Эта деталь, видимо, нравилась старым лиможским мастерам, так как встречается на нескольких эмалях.

В эмалях, принадлежащих ко второму, итальянизирующему течению, замечается поворот, правда, еще очень осторожный, в сторону тех новых художественных течений, которые шли из Италии и впоследствии были названы Возрождением. Мастера отказываются от преувеличений и крайностей старых готических традиций, в которых они были воспитаны, отказываются от примитивного реализма своих предшественников и начинают искать, правда, еще очень робко, какой-то, им самим еще неясный, идеал красоты. Появляется известная свобода движений, бо́льшая выразительность жестов, более тонкая и продуманная передача душевных переживаний и т. д. Просачивание итальянских традиций сказывается наиболее ярко, как это всегда бывает при смене стилей, в архитектурных частях композиции. Готические сооружения все чаще и чаще заменяются

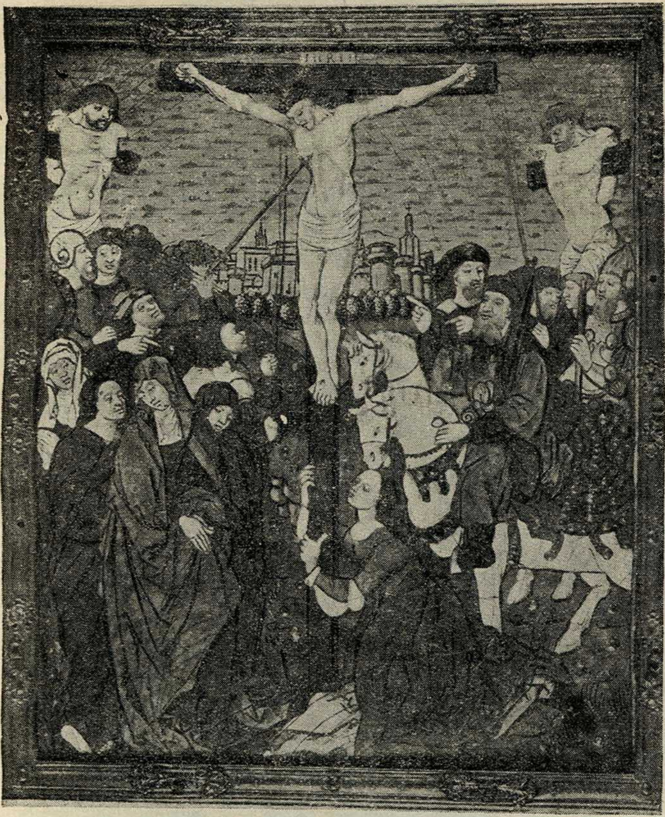
колоннами, пилястрами и арками в стиле Возрождения.

Это второе течение представлено в Эрмитаже изумительным, между прочим и в красочном отношении, триптихом с «Поклонением волхвов» между «Рождеством» и «Обрезанием». Прежде всего бросается в глаза замена готической архитектуры ренессансной. В фоне центральной створки с «Поклонением волхвов» (*табл. 4*) две полуциркульные, канелированные по внутреннему выгибу арки, опирающиеся на мощный столб. Обратим внимание на одну любопытную, но очень показательную деталь. Наверху, под аркой, изображен сидящий на выступе нагой ребенок т. н. путто, наглядно свидетельствующий об итальянских увлечениях мастера. Любопытно, что путто помещен так, что его можно и не заметить. Повидимому, мастер сомневался в уместности его присутствия в сцене «Поклонения волхвов». Во всех трех сценах складня чувствуется уравновешенность и какое-то спокойствие. Все жесты вполне естественны, нет излишней жестикуляции и вымученных поз; все пропорции правильны и во всем сказывается чувство меры. Следует еще обратить внимание на очень изысканное сочетание синих и зеленых тонов и обилие кабошонов на архитектурных частях, нимбе мадонны, коронах волхвов и т. д.

Творчество старой школы заканчивается работами Жана I Пенико и его школы. Это, первый лиможский

мастер, по всей вероятности, младший брат Нардона Пенико, художественная личность которого выясняется, правда лишь более или менее, благодаря восьми подписным работам. По существу, в работах Жана I Пенико очень резкой разницы с его ближайшими анонимными предшественниками не наблюдается. Мастер продолжал итти по уже проложенному пути. Его увлечение новыми идеалами сказывается, между прочим, в общей удлиненности всех пропорций и в стремлении придать изображаемым персонажам, иногда в современных костюмах, более элегантные и светские позы. Камзолы с четырехугольным вырезом вокруг шеи, плотно прилегающие штанины и шапки с загнутыми кверху краями указывают на время Франциска I (1515—1547). Новые ренессансные мотивы сказываются опять-таки особенно наглядно в архитектурных частях. Деятельность Жана Пенико и его школы охватывает приблизительно период времени 1510—1540 гг.

Подписных работ Жана I Пенико в Эрмитаже не имеется, но его школе принадлежат три работы: складень с «Распятием», большая пластинка с «Поклонением волхвов» и маленькая пластинка с мадонной. Складень с «Распятием», между «Несением креста» и «Оплакиванием», наглядно свидетельствует о пройденном лиможскими мастерами пути художественного развития. В этом отношении, опять-таки, очень показательны фигуры разбойников в сцене «Распя-



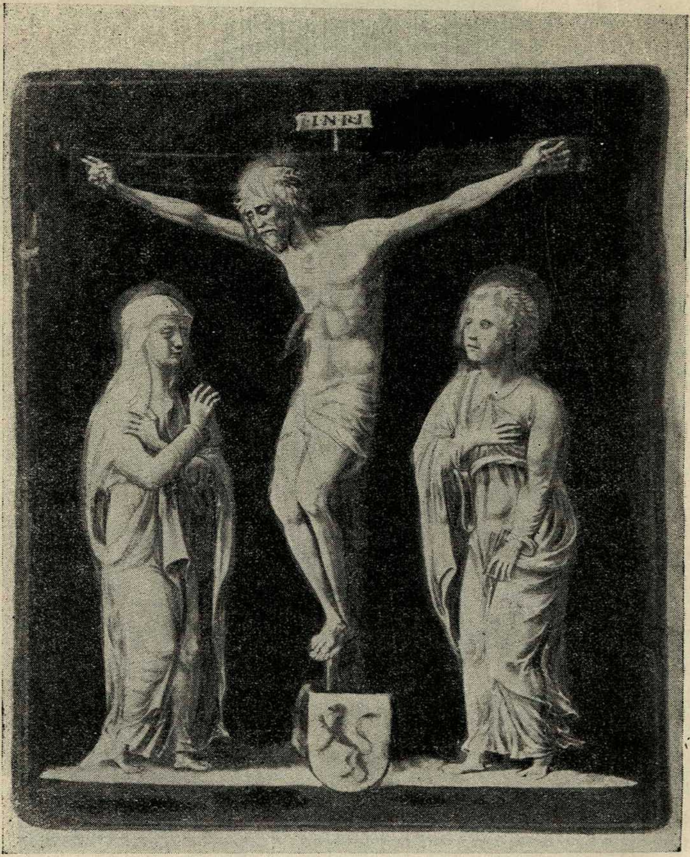
5. Школа Жана I Пенико. Центральная створка триптиха—«Распятие». Начало XVI в.



6. Школа Жана I Пенико. Боковая створка триптиха— «Несение креста». Начало XVI в.



7. Школа Жана I Пенико. Пластинка — «Мадонна»



8. Жан II Пенико. Пластинка — «Распятие».

тия» (*табл.* 5), трактованные совсем по-новому. Разбойники висят на крестах с загнутыми за перекладину руками, совершенно спокойно, без всяких предсмертных судорог, в симметрических позах, почти как две гермы, по сторонам Христа. В сцене «Несения креста» (*табл.* 6) бросается в глаза сильно удлиненная фигура Христа и непринужденность и даже некоторая элегантность поступи. (Любопытно сравнить указанные две сцены с теми же сценами на двух более ранних складнях эрмитажного собрания). Пластинка с изображением плачущей мадонны, по тонкости передачи душевных эмоций, занимает совершенно исключительное место среди произведений старой школы (*табл.* 7). На большой пластинке с «Поклонением волхвов» действие развертывается на фоне пышной ренессансной архитектуры. Углубляясь в более детальное рассматривание картины, мы невольно останавливаемся в некотором изумлении. Как раз над мадонной, в люнете, изображена Лукреция, пронзающая себе грудь кинжалом. Если ренессансный путто являлся как бы первой ласточкой Возрождения, то уже совершенно неуместное присутствие Лукреции в сцене «Поклонения волхвов» явно свидетельствует о полной расшатанности традиций старой школы.

Разумеется, мастера старой школы, дошедшие, так сказать, до порога Возрождения, с появлением представителей нового мировоззрения, не сразу пре-

кратили свою деятельность. Характерными запоздалыми образцами их медленно угасавшего творчества являются в эрмитажном собрании двенадцать пластинок с изображением «Страстей», составлявших прежде диптих и относящихся к середине XVI века.

НОВАЯ ШКОЛА

Около 1530 г. в творчестве лиможских эмальеров совершается глубокий и решительный переворот. Мастера без всяких оговорок принимают формулы нового искусства и окончательно порывают со старыми традициями. Приняв новое мировоззрение, они почти совершенно перестают изготовлять предметы церковного культа и создают совершенно новую отрасль художественной промышленности в виде великолепной, исключительно декоративного назначения, эмалированной столовой посуды, которая, собственно говоря, и снискала европейскую известность лиможским расписным эмалям XVI века. Столь излюбленные прежде складни делаются только в виде исключения и по всей вероятности только по особым заказам. Увлечение новым искусством нашло свое выражение в копировании итальянских гравированных листов, сыгравших такую огромную роль в распространении новой ренессансной вкусовой системы. Перед лиможскими мастерами, замкнутыми до сих пор в тесный круг евангельских сцен, открылся

целый новый мир художественных воплощений. Лиможские мастера начинают пользоваться преимущественно композициями, писанными на библейские и мифологические сюжеты. Вместе с тем появляются различные аллегории, а под конец и бытовые сцены. Такое богатство и разнообразие сюжетов придало эмалям новой школы чрезвычайно занимательный характер. Огромное значение в художественной декоровке посуды приобретает также орнамент, в котором лиможские мастера достигают высшей степени совершенства.

Вместе с новыми художественными задачами появляется и новая техника живописи, что указывает на глубокую внутреннюю связь между художественной и технической стороной всякого производства. Новая, так называемая гризальная живопись состояла, в общих, чертах, в следующем. Пластинка покрывалась толстым слоем черной или темносиней эмали и затем подвергалась первому обжигу. Черный слой покрывался тонкой пленкой прозрачной белой эмали, на которой мастер выводил контуры рисунка. На остальной поверхности, так сказать за пределами рисунка, еще не обожженная белая эмаль соскабливалась деревянной лопаточкой. В этой стадии работы рисунок имел вид как бы бледного силуэта на темном фоне. Вторичный обжиг закреплял силуэт, после чего мастер приступал к росписи прозрачной белой эмалью, которая накладывалась слоями различной густоты

и местами вновь соскабливалась с расчетом на просвечивание нижнего черного слоя эмали, представляющего как бы грунт картины. Этот способ живописи дал мастерам возможность передавать малейшие полутона. Обнаженные части тела слегка оживлялись розоватой эмалью. Кабошоны совершенно вышли из употребления, а золото применялось в значительно более скромных размерах, главным образом, для орнаментальных украшений. Чрезвычайно важно отметить, что гризальная живопись в значительной степени облегчила работу эмальера, так как требовала меньшего количества обжигов, что давало мастеру возможность спокойно сосредоточиться на творческом процессе работы.

Одновременно с гризальной продолжала развиваться и полихромная живопись, но гризаль является главным и самым характерным средством воплощения художественных замыслов лиможских мастеров новой школы. В гризальной живописи воплотился новый «итальянский» идеал красоты, и именно гризали обеспечили лиможским мастерам тот громадный сбыт, которым пользовались их работы в течение всего XVI века.

Изготовлявшиеся в Лиможе блюда, тарелки, чаши, кувшины и т. д. имели, как мы уже сказали, исключительно декоративное значение и служили для украшения буфетов, так называемых dressoirs, представлявших особый вид мебели, специально предназна-

ченной для выставки художественной посуды. Кстати сказать, хрупкость эмалевого слоя исключает даже всякую возможность практического пользования лиможской посудой. Наряду с посудой выделывались, в значительно меньшем количестве, и разные другие вещи, среди которых наиболее характерными для Лиможа изделиями являются обтянутые кожей и облицованные эмалевыми пластинками маленькие ящики или шкатулки с откидной крышкой, снабженной ручкой.

С точки зрения тематики большим успехом пользовались различные сериальные подборы, как, например, серии тарелок с аллегорическими изображениями двенадцати месяцев, четырех времен года, комплекты пластинок с изображениями двенадцати апостолов, двенадцати богов Олимпа, двенадцати цезарей и т. д. Изготовлялись также, нередко по заказу известных коллекционеров, серии тарелок, иллюстрирующих то или иное литературное произведение, как например, сказку об Амуре и Психее (в Эрмитаже шесть тарелок), миф о походе Аргонавтов и т. п.

Встречающиеся довольно часто на эмалях новой школы гербы, особенно во вторую половину XVI века, свидетельствуют о возрастающем количестве частных заказов. Любопытно отметить, что лиможские эмальеры, в отличие от итальянских майоличных мастеров, никогда не пользовались гербами в качестве

декоративного элемента, никогда не помещали гербы в центр композиции, например, по середине дна блюда, как мы это нередко видим на итальянских майоликах. На лиможских эмалях гербы помещены всегда или на борту блюда или на обороте, вообще, по возможности незаметно, исключительно как знак собственника.

Эмали новой школы снабжены уже не в виде исключения, а скорее в виде правила, подписями мастеров. Появление подписей является фактом глубоко знаменательным, свидетельствующим о том, что и в области художественной промышленности индивидуальность мастера вступает в свои права. Вместе с подписями появляются на эмалях и столь ценные для историка даты изготовления вещи, причем иногда необычайно точные, с указанием не только года, но и дня и месяца. В датировании вещей также сказывается пробуждение чувства личности, желание мастера занять в истории производства определенное место. Для мастеров старой школы, связанных крепкими нитями традиций с далеким прошлым, дата не играла никакой роли.

Если старая школа, в которой личность мастера как бы тонет в общей коллективной работе, распадается, как мы видели, на деятельность отдельных мастерских, то история новой школы, наоборот, распадается на деятельность отдельных мастеров. К сожалению, биографические сведения о лиможских мас-

терах крайне скудны и чисто случайного характера. Единственными надежными хронологическими вехами являются даты на самих вещах.

Во главе новой школы стоит замечательный мастер все из той же многоталантливой семьи Пенико — Жан II (Jean II Pénicaud). Известные нам датированные его работы относятся ко времени от 1534—1543 гг. Никаких абсолютно достоверных сведений о жизни мастера не имеется. Жан II Пенико оставил ряд работ, снабженных или полной подписью, с добавлением слова «младший» (junior) или инициалами P. J. (Pénicaud junior). Кроме того, на обратной стороне пластинок он ставил клеймо в виде коронованной буквы P. Следует иметь в виду, что около 1530 г. непрозрачная контр-эмаль заменяется прозрачной, что и дало возможность употреблять клейма. Жан II Пенико является одним из первых определенных представителей стиля Возрождения в Лиможе. В его работах итальянизирующее течение старой школы достигает своего полного торжества. Большинство работ мастера состоит еще из отдельных пластинок. Образцы эмалированной посуды встречаются значительно реже. Жан II Пенико с одинаковым совершенством владел полихромной и гризальной живописью, достигнув в области последней изумительной гармонии и нежности в передаче малейших полутонов, как о том свидетельствует хранящаяся в Эрмитаже пластинка с изображением

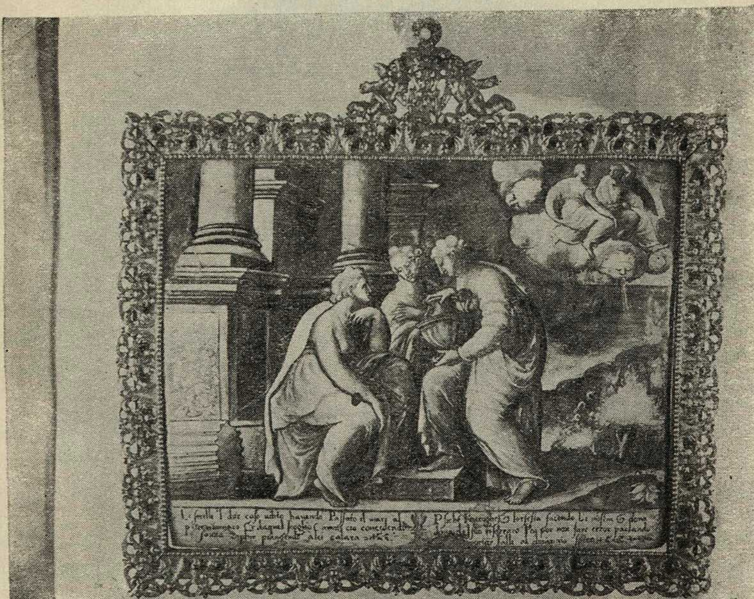
«Распятия» с тремя рельефными фигурами (*табл. 8*). Высоким образцом полихромной живописи мастера является в нашем собрании образ из тринадцати пластинок с изображением «Вознесения» на центральной.

В тридцатых годах XVI века появляются работы двух других знаменитейших эмальеров Лиможа: Леонара Лимозена и Пьера Реймона. Если первому из них принадлежат в Эрмитаже лишь две работы, то творчество Пьера Реймона представлено в нашем собрании с необычайным блеском и полнотой.

Леонар Лимозен (Léonard Limosin) занимает совершенно особое место. Он выделяется не только своим талантом в качестве эмальера, но также всей своей личностью, представляющей образец человека нового времени. Как все люди Возрождения, помимо своей специальности, Леонар Лимозен обладал познаниями и в разных других областях. Он был живописцем, гравером и землемером. Он родился в Лиможе около 1505 г., в 1548 г. получил титул королевского эмальера и много лет провел в Париже при дворах Франциска I и Генриха II, для которых исполнил ряд больших работ, как, например, серию двенадцати апостолов, два вотивных образа и др. Умер он около 1576 г. Его специальностью была портретная живопись эмалью, и он оставил нам целую портретную галерею, состоящую из более чем 125 портретов его современников. Кроме того, как все

лиможские мастера новой школы, Леонар Лимозен расписывал блюда, тарелки, чаши, кувшины, причем края некоторых блюд украшал вставленными в гнезда драгоценными камнями. Сохранился также целый ряд исполненных им отдельных пластинок. Так, в 1535 г. он написал гризалью серию, иллюстрирующую сказку о Психее по гравюрам так называемого Мастера игральных костей. Серия эта, видимо, пользовалась большим успехом, так как он ее несколько раз повторял. Одна пластинка из этих серий с изображением Психеи, подносящей подарки сестрам, хранится в Эрмитаже (*табл. 9*). Даже по этому одному памятнику можно получить полное представление о высоком мастерстве Леонара Лимозена. Кроме того, в эрмитажном собрании имеется еще большая пластинка, исполненная полихромной живописью, с изображением «Тайной вечери», которая является великолепной работой мастерской Леонара Лимозена.

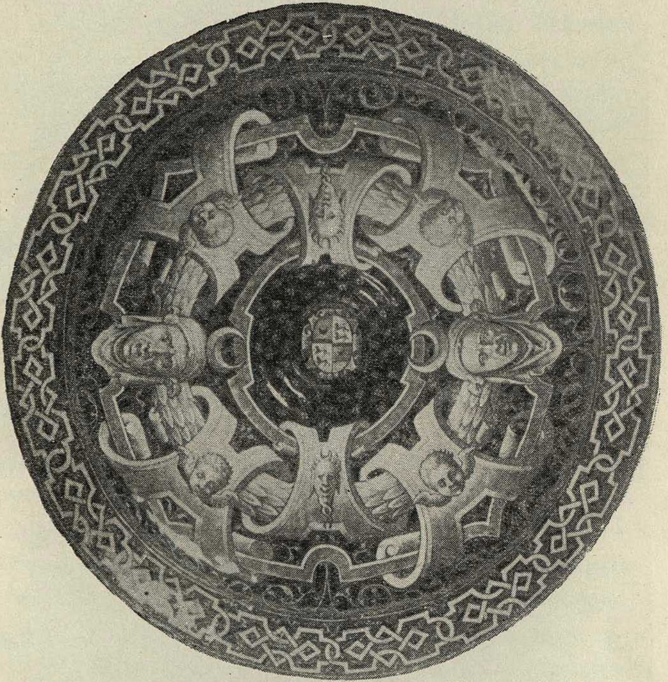
Самым продуктивным и влиятельным мастером среди лиможских эмальеров XVI века был Пьер Реймон (Pierre Reymond). Первая известная нам датированная работа Пьера Реймона относится к 1534 г., последняя помечена 1584 г., что свидетельствует о безпрерывной пятидесятилетней художественной деятельности. Очень искусный и тонкий рисовальщик, виртуоз техники, Пьер Реймон писал почти исключительно гризалью, и немногочисленные исполненные им разноцветной эмалью работы относятся



9. Леонар Лимозен. Пластинка — «Психея подносит подарки сестрам».



10. Пьер Реймон. Блюдо—«Ветхозаветные сцены». 1558 г.



11. **Пьер Реймон.** Обратная сторона блюда *(табл. 10)*.



12. **Пьер Реймон. Чаша.**

уже к концу его творчества. Заслуга Пьера Реймона заключается, между прочим, в том, что он окончательно, так сказать, приспособил гризальную живопись к декоровке сосудов. Работы Пьера Реймона пользовались огромным успехом и за пределами Франции. Так, например, для известной патрицианской фамилии Тухер в Нюрнберге им был исполнен великолепный столовый сервиз, причем все вещи украшены гербами заказчиков. Принадлежащий к этому сервизу кувшин был даже монтирован знаменитым золотых дел мастером Вентцелем Ямницером, что доказывает, как высоко ценились эмали Пьера Реймона за границей. Кстати сказать, и сам мастер, видимо, чрезвычайно ценил свои работы, ибо иногда на одной и той же вещи ставил свою подпись три и четыре раза.

Путь художественной эволюции мастера, говоря кратко, представляется в таком виде. До конца пятидесятых годов общий тон гризалей Пьера Реймона светлый и нежный с легким синеватым отливом, линии рисунка мягкие и плавные, а обнаженные части тела лишь чуть-чуть подцвечены. Приблизительно после 1560 г. в гризалях Реймона появляется какая-то неприятная чернота, линии рисунка становятся жесткими и резкими, а обнаженные части тела более темными с розовато-желтым, а иногда коричневатым оттенком.

Эрмитажное собрание дает полное и наглядное представление о творчестве Пьера Реймона. Укажем

на несколько главных работ, которые могут служить как бы вехами при изучении развития его художественного стиля.

К самым ранним работам Пьера Реймона, относящимся еще к тридцатым годам, принадлежат два великолепных триптиха, из которых один находится в настоящее время в Эрмитаже. Отметим, кстати, что среди позднейших работ Пьера Реймона предметы церковного культа больше не встречаются. В виду того, что эрмитажный триптих украшен брачным гербом Филиппа де Бурбон-Бюссэ и дочери Цезаря Борджиа Луизы Валентинуа, возможно предположить, что он исполнен ко дню свадьбы, состоявшейся в 1530 г. В таком случае мы имели бы одно из самых ранних произведений мастера, исполненное за четыре года до первой известной нам датированной работы.

Расцвет творчества Пьера Реймона, относящийся к пятидесятым годам XVI века, представлен в Эрмитаже большим круглым блюдом, являющимся великолепным образцом гризальной живописи мастера *(табл. 10)*. Совершенно изумительны мягкость и нежность кисти. Поражает, с каким мастерством и ловкостью расположены и связаны между собой идущие кругом отдельные фигуры и группы, представляющие различные сцены от сотворения Адама до убийства Авеля. Блюдо помечено дважды инициалами мастера PR и дважды годом 1558. На выступающей середине

блюда, так называемом омбилике, на который ставился кувшин, круглая пластинка с женской головой, считающейся условным изображением Дианы де Пуатье, знаменитой фаворитки Франциска I и его сына Генриха II. На обратной стороне блюда (*табл. 11*) герб одного из членов семьи де Мэм (de Mesmes), известных французских коллекционеров и библиофилов XVI века. Отметим кстати, что для той же семьи де Мэм Пьер Реймон исполнил серию из 26 тарелок с изображениями, иллюстрирующими миф о Походе Аргонавтов, причем все тарелки, так же как и эрмитажное блюдо, украшены, на обороте, гербом заказчика.

К пятидесятым годам относится, в эрмитажном собрании, еще чаша на ножке и с крышкой, так наз. drageoir (*табл. 12*), очень тонкой работы, с изображением, на дне, свадьбы Энея и Дидоны. Образцами последнего периода творчества являются овальное блюдо с изображением «Встречи Авраама с Мельхиседеком» (*табл. 13*), датированное на обороте (*табл. 14*) с большой точностью 28-м мая 1577 г., овальное блюдо с изображением Аполлона с девятью музами и еще одно круглое блюдо. Все три блюда помечены инициалами мастера P. R. Кроме эмалей самого Пьера Реймона, в эрмитажном собрании имеется целый ряд работ его школы (*табл. 15 и 16*).

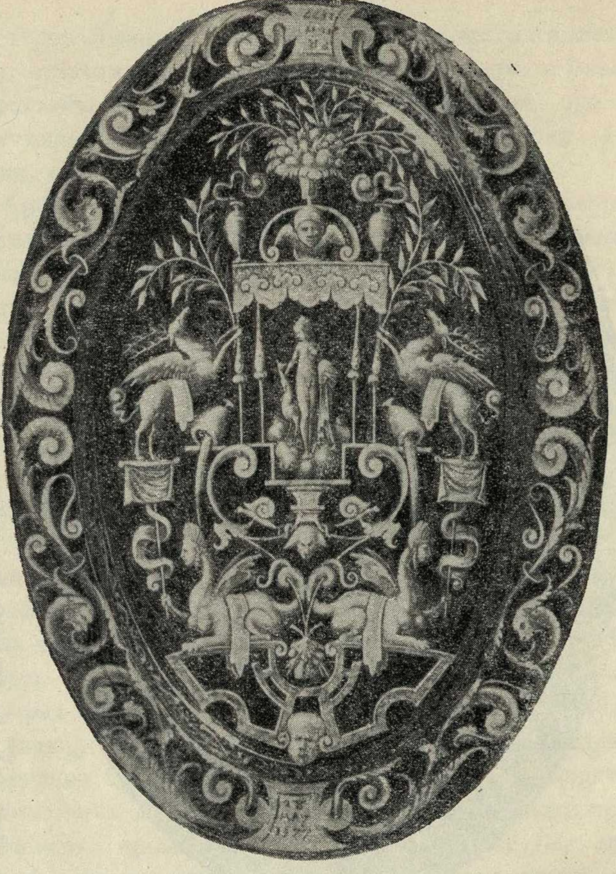
Современниками Жана II Пенико, Леонара Лимозена и Пьера Реймона, этих трех знаменитейших

мастеров Лиможа, является целый ряд других эмальеров, отчасти менее талантливых, а отчасти, и очень талантливых, но не сыгравших, по тем или другим причинам, столь выдающейся роли в истории Лиможа, как первые три названных мастера.

Среди этой славной плеяды лиможских эмальеров, мастером наиболее ранним и действительно несколько менее талантливым является Колэн Нуальэ (Colin Noylier), все известные датированные работы которого относятся еще к первой половине XVI века. Рисунок его небрежен, хотя не лишен ловкости и смелости. В области новой для лиможских эмальеров орнаментальной живописи, мастер явно не на высоте. Характерной его особенностью является пристрастие к пояснительным надписям, при полном презрении к орфографии. Есть погрешности технического характера. Но, в общем, все работы мастера производят очень живое впечатление. В собрании Эрмитажа две чаши на ножках, так называемые drageoirs, работы Колэн Нуальэ. Первая, самая ранняя из известных нам работ мастера, с изображением Давида, отсекающего голову Голиафу, помечена 1539 г., вторая, несколько более поздняя, с изображением «Жертвоприношения Авраама» (*табл. 17*). Колэну Нуальэ приписывают, кроме образцов столовой посуды, еще целый ряд, вошедших в то время в моду, шкатулок, в виде маленьких сундучков с откидной крышкой и металлической ручкой, облицованных эмалирован-



13. **Пьер Реймон. Блюдо—«Встреча Авраама с Мельхиседеком». 1577 г.**



14. **Пьер Реймон.** Обратная сторона блюда *(табл. 13).*



15. **Мастерская Пьера Реймона. Кувшин.**



16. **Мастерская Пьера Реймона. Дно чаши— «Лот с дочерьми».**

ными пластинками с росписью, обычно, на синем фоне. Те же типичные для Лиможа шкатулки делали, разумеется, и другие мастера. Работы Колэн Нуальэ известны с 1539 до 1545 гг.

Ярко выделяется среди лиможских эмальеров фигура Пьера Куртейса (Pierre Courteys), безусловно очень крупного мастера, работы которого известны с 1544 до 1570 гг. Пьер Куртейс сделал, между прочим, попытку использовать эмали в качестве архитектурных украшений. С этой целью им были исполнены двенадцать досок, представляющие самые большие по размерам лиможские эмали (один метр в ширину и полтора в высоту) с фигурами римских императоров и аллегорическими изображениями добродетелей; доски эти украшали фасад маленького замка Мадрид, под Парижем, впоследствии разрушенного (в настоящее время доски в музее Клюни). При росписи посуды П. Куртейс, как и его современники, пользовался, главным образом, гризалью, техникой которой он владел в совершенстве. В живописи его преобладают отдельные фигуры и группы, которым он умел придавать силу и выразительность. Высоким образцом творчества Пьера Куртейса является большое, исполненное гризалью, овальное блюдо эрмитажного собрания, с изображением Сусанны с двумя старцами (*табл. 18*), с полной подписью мастера и датой 1568. Композиция расположена несколько необычно, не вдоль, а поперек блюда, что придает

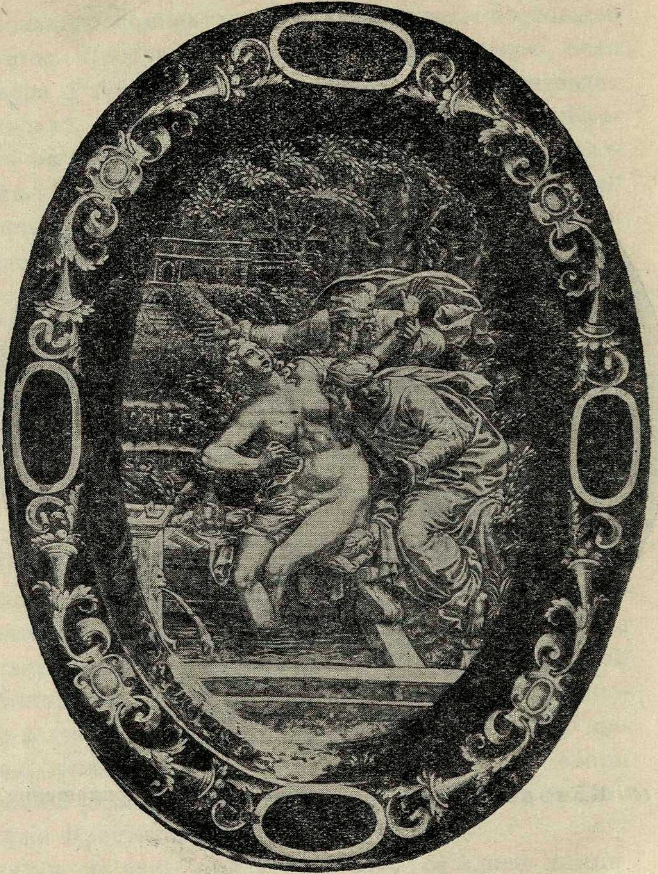
ей бо́льшую компактность и замкнутость настоящей картины. Прекрасно выписаны лица и руки. Если у Пьера Реймона задний план нередко производит несколько суммарное впечатление, то у Пьера Куртейса он отличается большой тщательностью исполнения. О большом вкусе свидетельствует крупный и ясный орнамент борта с четырьмя медальонами en camaieu. Полихромная живопись П. Куртейса представлена овальной пластинкой с аллегорическим изображением месяца мая, принадлежавшей к серии 12 месяцев (*табл. 19*). Работой Куртейса являются также два, не подписных, больших медальона с великолепно исполненными головами римских императоров Тита и Домициана. Медальоны, совершенно очевидно, принадлежали к одной из столь излюбленных в то время серий двенадцати цезарей.

Не вполне выяснено творчество другого, очень выдающегося мастера середины XVI века, подписывавшего свои произведения M. D. или M. D. Pape (последнее слово считается прозвищем). Характерной особенностью эмалей мастера M. D. является синевато-зеленая прозрачная эмаль. Мастер M. D. написал, между прочим, пять необычайных, по своим большим размерам, триптихов со сценами из жизни Иоанна Крестителя.

Один из этих монументальных складней с инициалами M. D. находится в Эрмитаже и безусловно принадлежит к лучшим образцам лиможской распис-



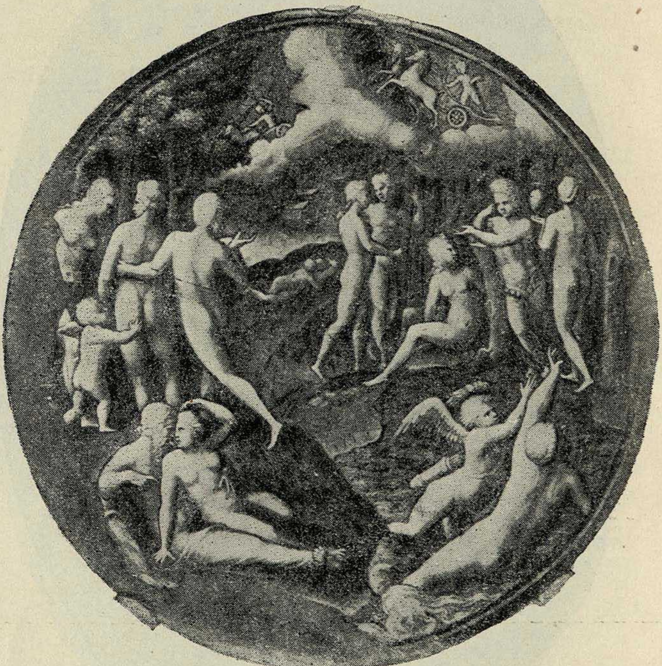
17. Колэн Нуальэ. Дно чаши — «Жертвоприношение Авраама».



18. Пьер Куртейс. Блюдо — «Сусанна со старцами».



19. **П ь е р К у р т е й с.** Пластинка — «Аллегория месяца мая».



20. Мастер M. D. Пластинка.

ной эмали. На центральной створке изображена, на фоне густой лесной чащи, «Проповедь Иоанна Крестителя», а на боковых «Усекновение главы» и «Крещение». Все сцены имеют необычайно пышные и совершенно необычайные для Лиможа архитектурные обрамления. Кроме триптиха, мастеру M. D. принадлежит еще в нашем собрании изумительная по тонкости живописи, но, к сожалению, несколько пострадавшая круглая пластинка с рядом нагих мужских и женских фигур на фоне пейзажа (*табл. 20*).

Во вторую половину XVI века выдвигается в Лиможе многочисленная семья эмальеров Кур (Court), давшая несколько весьма выдающихся мастеров, но не сумевшая закрепить за лиможским производством достигнутых им художественных высот. Среди эмальеров, носивших фамилию Кур, имеются: Жан Кур, Жан де Кур, Жан де Кур, прозванный Вижье, и Сюзанна Кур. Кроме того, ко второй половине XVI века относится большая группа эмалей, подписанных инициалами I. C. и исполненных частью гризалью, частью разноцветной живописью. Кому принадлежат эти инициалы, до сих пор неизвестно, возможно также одному из членов семьи Кур, быть может Жану Кур. Вообще, следует сказать, что эмали Куров еще очень плохо изучены и ждут своего исследователя.

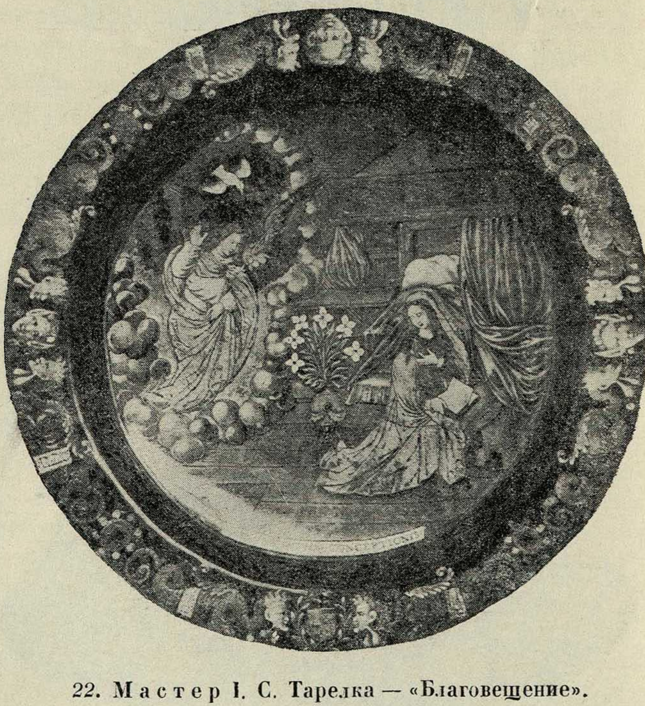
Первое место среди эмальеров из семьи Кур занимает Жан Кур, прозванный Вижье (Vigier — дозорный — наименование должностного лица в Лиможе,

подчиненного консулам), работы которого принадлежат к лучшим достижениям лиможских эмальеров. Его шедевром считается чаша с шотландским гербом, увенчанным французской дофинской короной, являющаяся подарком дофина, впоследствии короля Франциска II его жене Марии Стюарт (в частном собрании в Англии). В Эрмитаже имеется всего одна работа Жана Кур Вижье, маленькая солонка с изображением шествия сатиров, но и она при внимательном рассмотрении дает ясное представление об исключительно элегантной и тонкой манере живописи мастера (*табл. 21*).

Полнее всего представлено в эрмитажном собрании творчество монограммиста I. C. Работы мастера I. C. представляют собой тот высокий средний уровень, который был достигнут в лиможском производстве благодаря работам знаменитых эмальеров XVI века. В общей истории лиможского эмальерного искусства творчество I. C. является тем пределом, достигнув которого всякое производство начинает клониться к упадку. Среди работ мастера, хранящихся в Эрмитаже, обратим внимание на следующие. Во-первых, овальное блюдо с изображением «Апокалипсических старцев», исполненным гризалью в черной манере последних работ Пьера Реймона. Редкость религиозного сюжета объясняется, очевидно, тем, что блюдо сделано по заказу духовного лица, неизвестного епископа, герб которого находится на борту



21. Жан де Кур, прозв. Вижье. Солонка.



22. Мастер I. С. Тарелка — «Благовещение».

блюда. Во-вторых, овальное блюдо, исполненное полихромной живописью, с изображением «Перехода евреев через Чермное море». В данной работе характерным моментом является повышенная красочность, свойственная не только монограммисту I. C., но вообще всем лиможским эмальерам конца XVI века. И, наконец, маленькая тарелочка, очень тонкой работы, с изображением «Благовещения» с прелестным гротесковым орнаментом по борту (*табл. 22*). Тарелка принадлежит к серии, иллюстрирующей жизнь мадонны (остальные пять тарелок этой серии в Дрездене, в Grünes Gewölbe).

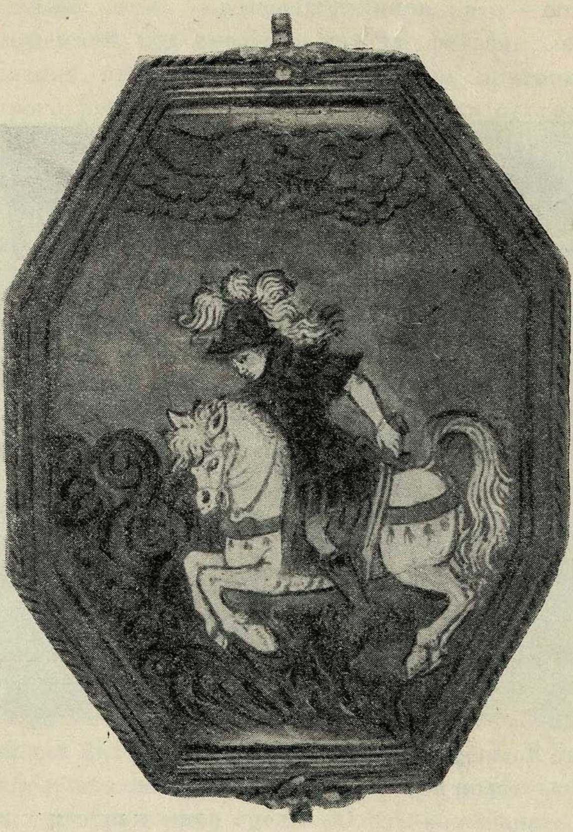
В работах Жана де Кур появляются первые признаки маньеризма. Заметны некоторая удлиненность фигур и желание придавать персонажам изысканные позы. Мастер любит выделять обнаженные фигуры или обнаженные части тела на темном фоне. В Эрмитаже мастер представлен большим овальным блюдом с изображением «Медного змия» с большим количеством сильно жестикулирующих фигур, что придает всей композиции несколько беспокойный характер.

Некоторое понижение качества работы явно налицо в произведениях двух следующих мастеров — Сюзанны Кур (кстати сказать, единственной известной нам женщины среди лиможских эмальеров) и Жана Лимозена, племянника знаменитого Леонара Лимозена. Главное, что бросается в глаза в работах этих двух последних представителей новой школы, владев-

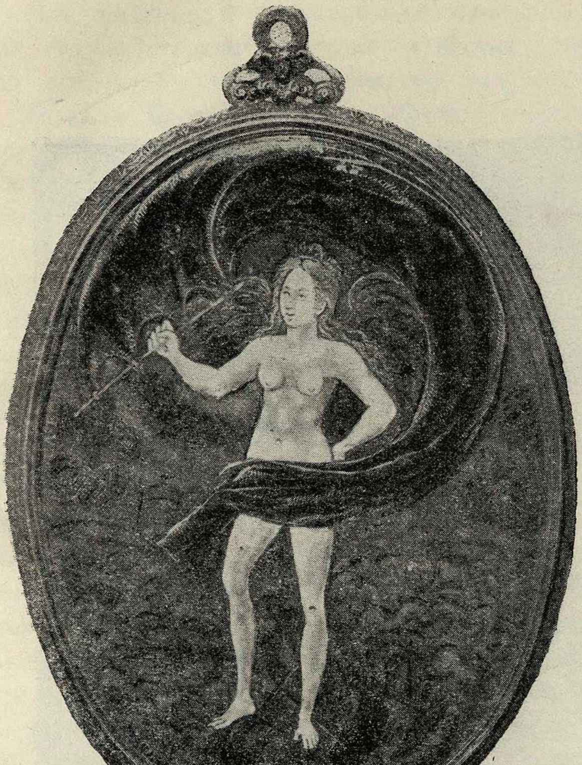
ших еще всеми художественными и техническими навыками своих предшественников, это — обилие подложенной под эмалевые краски фольги. Злоупотребление этим по существу старым приемом, от которого руководящие мастера XVI века отказались и который затем вновь возродился в работах семьи Кур, придало эмалям конца XVI — начала XVII вв. несколько мишурный вид. Биографические данные о Сюзанне Кур и Жане Лимозене, как и о всех прочих лиможских эмальерах, крайне скудны. Так, например, из жизни Сюзанны Кур мы знаем только один и к тому же мало интересный факт, что в 1600 г. она жила в Лиможе в предместьи, носившем название Boucherie. Из работ Сюзанны Кур в Эрмитаже имеется чаша на ножке, с изображением «Триумфа Давида» и, кроме того, два маленьких зеркала, для подвешивания к поясу, одно, овальное, с изображением богини Фортуны (*табл. 25*), другое восьмиугольное с Марком Курцием (*табл. 24*). Небольшой, но в то же время не лишенный остроты талант Сюзанны Кур сказывается особенно выгодно в мелких изделиях. О Жане Лимозене мы знаем только, что он был еще жив в 1643 г. Одной из его излюбленных и новой для Лиможа тем, были охотничьи сцены. В Эрмитаже большое овальное блюдо, с полной подписью мастера, с изображением сцены «Охоты на кабана». Ему же принадлежит подписанная инициалами I. L. кружка с рядом женских фигур, образующих хоровод (*табл. 23*).



23. Жан Лимозен. Кружка.



24. Сюзанна Кур Задняя стенка зеркала «Марк Курций».



25. Сюзанна Кур. Задняя стенка зеркала «Фортуна».



26. Жак Лодэн. Пластинка—«Внутренний вид монастырской аптеки».

При слабом рисунке и неуменьи компановать, оба мастера, как бы, стараются искупить яркостью и пестротой красок отсутствие подлинной творческой силы. Эмалями Сюзанны Кур и Жана Лимозена замыкается круг работ мастеров так называемой новой школы.

В нашем кратком очерке мы упомянули лишь о самых крупных мастерах; разумеется, одновременно с ними работал и целый ряд других, менее значительных эмальеров, творчество которых представляется нам не всегда с желательной ясностью.

Лиможские эмали XVII и XVIII вв. не входят в программу нашей работы. Тем не менее, для полноты картины, скажем и о них в заключение несколько слов. В XVII в. появляется новое поколение эмальеров, которое, хотя и без хронологического перерыва, но зато и без всякой художественной преемственности, продолжает производство эмалей в Лиможе, не прекращающееся до конца XVIII века. Производство это представляет, однако, совсем новое явление и имеет совсем другие цели и иную установку. Изготовление декоративной художественной посуды, составлявшей славу эмальеров XVI в., совершенно прекращается. В течение XVII и XVIII вв. в Лиможе выделываются, в большом количестве, различные мелкие, сравнительно дешевые вещи, как церковного, так и светского назначения: маленькие образки, пластинки для переплетов молитвенников,

чашки, ложки, терки для табака и т. д., но главным образом отдельные пластинки. Характерным внешним признаком является очень своеобразный орнамент в виде слегка рельефных, белых, обведенных золотом завитков, резко выделяющихся на черном фоне. Руководящую роль в течение двух веков играет многочисленная семья эмальеров Лодэн (Laudin), творчество которых представлено в Эрмитаже рядом пластинок. В качестве образца даем воспроизведение одной очень редкой и интересной пластинки с изображением внутреннего вида монастырской аптеки, работы Жака II Лодэн, умершего в 1729 г. (*табл. 26*).

Этими краткими сведениями о последних лиможских эмальерах заканчиваем наш очерк, целью которого является помочь посетителям Эрмитажа несколько ближе ознакомиться с нашим прекрасным собранием лиможских расписных эмалей XV — XVI вв.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

(Все воспроизведенные памятники находятся в Эрмитаже)

Табл. 1. Триптих — «Бичевание», «Распятие» и «Положение во гроб». Конец XV в.

Табл. 2. Центральная створка триптиха — «Распятие» (на боковых створках «Несение креста» — см. *табл. 3* — и «Оплакивание»). Конец XV в.

Табл. 3. Боковая створка предыдущего триптиха — «Несение креста». Конец XV в.

Табл. 4. Центральная створка триптиха — «Поклонение волхвов» (на боковых створках «Рождество» и «Принесение во храм»). Начало XVI в.

Табл. 5. Школа Жана I Пенико. Центральная створка триптиха — «Распятие» (на боковых створках «Несение креста — см. *табл. 6* — и «Оплакивание»). Начало XVI в.

Табл. 6. Школа Жана I Пенико. Боковая створка предыдущего триптиха — «Несение креста«. Начало XVI в,

Табл. 7. Школа Жана I Пенико. Пластинка — «Мадонна».

Табл. 8. Жан II Пенико (датированные работы с 1534—1549 гг.). Пластинка — «Распятие».

Табл. 9. Леонар Лимозен (род. ок. 1505, ум. ок. 1576 г.). Пластинка — Психея подносит подарки сестрам.

Табл. 10. Пьер Реймон (род. ок. 1513, ум. после 1584 г.). Блюдо — Ветхозаветные сцены от сотворения Евы до убийства Авеля. 1558 г.

Табл. 11. Пьер Реймон. Обратная сторона предыдущего блюда. В центре герб де Мэм. 1558 г.

Табл. 12. Пьер Реймон. Чаша. (на ножке виден щиток с инициалами мастера).

Табл. 13. Пьер Реймон. Блюдо — Встреча Авраама с Мельхиседеком.

Табл. 14. Пьер Реймон. Обратная сторона предыдущего блюда. На борту видны надписи, внизу: 28 May 1577 и наверху: P. R. fecit 1577.

Табл. 15. Мастерская Пьера Реймона. Кувшин — Аллегорическое изображение зимы и осени.

Табл. 16. Мастерская Пьера Реймона. Дно чаши на ножке — Лот с дочерьми.

Табл. 17. Колэн Нуальэ (датированные работы с 1539—1545 гг.). Дно чаши на ножке — Жертвоприношение Авраама.

Табл. 18. Пьер Куртейс (датированные работы с 1544—1570). Блюдо — Сусанна со старцами.

Табл. 19. Пьер Куртейс. Пластинка — Аллегорическое изображение месяца мая.

Табл. 20. Мастер M. D. Pape (сер. XVI в.). Пластинка — Аллегория.

Табл. 21. Жан де Кур, прозв. Вижье (датированные работы с 1556—1558 гг.). Солонка — Шествие сатиров.

Табл. 22. Мастер I. C. (вторая половина XVI в.) Тарелка — «Благовещение».

Табл. 23 Жан Лимозен (ум. после 1646 г.). Кружка — Хоровод.

Табл. 24. Сюзанна Кур. Задняя стенка зеркала — Марк Курций.

Табл. 25. Сюзанна Кур (кон. XVI в. — нач. XVII в.). Задняя стенка зеркала — Богиня Фортуна.

Табл. 26. Жак Лодэн (1663—1723). Пластинка — Внутренний вид монастырской аптеки.

БИБЛИОГРАФИЯ

M. Ardant, Les Pénicaud, Limoges, 1858.

« Couly Noylier, Angoulême, 1865.

« Les Reymond, (Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin), 1862.

M. Ardant, Les Courteys, idem, 1860.

A. Darcel, Musée national du Louvre—Notice des émaux et de l'orfèvrerie, Paris, 1883.

E. Molinier, Dictionnaire des émailleurs, Paris, 1885.

« L'émaillerie (Bibliothèque des Merveilles), Paris, 1891.

F. Luthmer, Das Email, Leipzig, 1892.

Bourdery, L. Limousin et son oeuvre, Limoges, 1895.

« Léonard Limousin, peintre de portraits, Paris, 1897.

Marquet de Vasselot, Les émaux de Monvaerni au Musée du Louvre. Gazette des Beaux-Arts, 1910, I.

Marquet de Vasselot, Les émaux limousins de la fin du XV s. et de la première partie du XVI s., Paris, 1921.

René Jean, Les Arts de la terre, Paris, 1911.

Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, B. I.

André Michel, Histoire de l'Art, t. V, p. I.

Редактор — *В. Ф. Левинсон-Лессинг*

Технический редактор — *Ф. Ф. Нотгафт*

«Искусство» № 360. Сдано в производство 15/IV 1937 г. Подп. к печати 20/IX 1937 г. Формат бумаги 72×104. 1/32. Авт. л. 1,5. Ленгорлит № 4415. Тираж 3000. Зак. № 89. 21 тип. ОГИЗ им. Ивана Федорова. Лнгр., Звенигородская, 11.

Цена 2 руб.

[redacted]

2 рубля